



WARSZAWA, 15 Stycznia 1919 r.
ZESZYT 1–2 (142)
ROK VIII. IX

Cena zeszytu. Mk. 1.25

Następny zeszyt wyjdzie 1 lutego 1919 r.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY“ wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie z odnoszeniem do domu, na prowincji i zagranicą: rocznie 24 mk., półrocznie 12 mk., kwartalnie 6 mk. Oddzielny zeszyt 1 mk. 25 fen.

W Galicji prenumerata wynosi: rocznie kor. 36, półrocznie kor. 18, kwartalnie kor. 9. Pojedynczy zeszyt kor. 1.50.

W Galicji prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i S-ki, we Lwowie w księgarni Połonieck

W Warszawie prenumeratę przyjmują wszystkie księgarnie.

W Łodzi Biuro koncertowe A. Straucha, Dzielna 12.

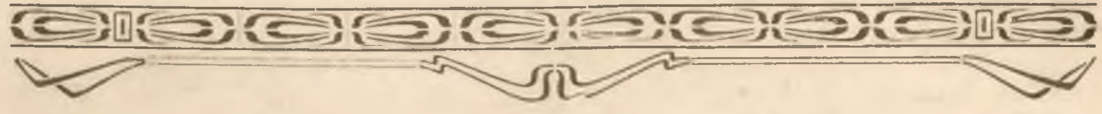
W Warszawie oddzielne numery nabywać można w księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12. —2 p. p.

Adres Redakcji: **Warszawa Nowowiejska 27.**

Warszawa, 15 stycznia 1919 r. № 1-2 (142)





D-r Adolf Chybiński

Znaczenie Francji w muzyce

Powieść, nowela, dramat i komedja francuska są u nas naogół dobrze znane; wie się wiele o poezji francuskiej, są nawet czasopisma stale umieszczające przekłady poetow francuskich, dzięki czemu można powiedzieć, że wspaniale kwitnąca poezja francuska nie jest u nas czemś nieznanem. Również nawet laik słyszał coś o Rodinie, Meunierze, Manecie, Gauguinie, Van Goghu, Millecie, Carrierze i wielkich przedstawicielach francuskiej sztuki malarskiej i rzeźby mimo, że naogół Polak, nie będący malarzem, zna te dzieła tylko z reprodukcji, i to najczęściej jednobarwnych, a więc właśnie ze względu na charakter nowszego malarstwa francuskiego niewystarczających. Wiele się pisze o sztuce francuskiej, polski „Bildungsphilister" wchłania feljetony i essay'e, ale obrazów francuskich prawie nie widział—stąd można powiedzieć, że ich nie zna. Instytucje wystawowe tak były urządzone, że wymiany myśli, ani z Francją ani z innym krajem nigdy nie dokonały.

Ale o muzyce francuskiej nie posiada się prawie że żadnego wyobrażenia mimo, że dzięki drukowi muzycznemu daleko łatwiej ją można poznać, niż obrazy, które trzeba nietylko sprowadzić, ale i opłacić wielkie koszty transportu i szereg innych wydatków. Słyszano u nas cośkolwiek o Berliozie, grywa się Saint-Saënsa koncerty fortepianowe i pewne drobiazgi, czasem opery wystawią z mniejszym już komfortem scenicznym jego Samsona i Dalilę, proteguje się Masseneta (nb. tylko opery lub suitę „Scènes pittoresques"), czasem ktoś zagra lub zaśpiewa Debussy'ego (który u nas ma na razie znaczenie mody lecz nie istotnego zrozumienia), rzadko bardzo znajdzie się na programie zbyt poważny Cezar Franck. I gdyby chodziło o bezwzględnie surowy sprawdzian, to okazałoby się, że stosunkowo najlepiej zna się u nas fraucuskie opery, a więc ten rodzaj twórczości muzycznej, który z małemi wyjątkami tylko posiada względną trwałość, który mimo Wagnera nie stanie powyżej symfonji, gdyż jest nawet w najbliższych swych objawach kompromisem. Opery Halevy'ego, Meyerbeera, Thomasa, Offenbacha, Bizeta, Gounoda, Masseneta, Saint-Saënsa, kilka fortepianowych, skrzypcowych i wokalnych utworów ma się zwać znajomością muzyki francuskiej przez nasz ogół... Nie brakło wprawdzie u nas głosów, wzywających do poznania tych dzieł i tych kompozytorów Francji, którzy prezentują wartości istotne, ale minęły dość bez echa; były one często tylko głosami snoba dumnego, że może zawiadomić ogół z paryskim „dernier cri", Kadzidłowo-perfumowany ton, szereg porównywań z innemi sztukami, wiązka wyrażeń technicznych i francuskich zwrotów



miało stanowić dla ogółu zachętę dla poznania francuskiej muzyki. Nie brakło też okolicznościowych wycieczek przeciw muzyce niemieckiej, tylko że ogół nie wiedział, iż ta muzyka cieszyła się uznaniem i popularnością we Francji. Wielbiciel Wagnera w piśmie zmienił swój zachwyt pod wpływem psychozy wojennej, zapominając, że festivale Bacha, Beethovena, Brahmsa i Wagnera odbywają się podczas wojny w Anglji—mimo wojny. Wyższa kultura nie dopuszcza do szowinizmu w rzeczach sztuki. Gdy znakomitego francuskiego mistrza Wincentego d'Indy zapytano o zdanie co do kwestji grywania Wagnera, oświadczył, że syn jego walczy przeciw Niemcom, tak jak on walczył w r. 1871, ale do krucjat przeciw Wagnerowi nie przyłączył się, gdyż nie zwalcza dzieł nieśmiertelnej wartości. Przytacza się zdanie Nietzschego o Wagnerze i wpycha się te argumenty „w ręce grupy ludzi, która nie wie", że Nietzsche był nietylko genjalny, ale i zbyt osobisty w sądach o Wagnerze. Niewątpliwie jednak muzykalny ogół był zbyt mało zaznajomiony z muzyką francuską 19 wieku, posiadającą wielką mnogość dzieł wielkich o trwałej wartości. Ogół pozostawał i pozostaje jeszcze pod wpływem wrażeń które mimowoli odwracają jego uwagę od muzyki francuskiej. Wrażenia te mają swe źródło w tem, że muzyka niemiecka od 200 lat wydaje szereg mistrzów, między którymi zasiadają najwięksi. Ten szereg wymaga cierpliwości: Bach, Händel, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Brukner, Mahler, R. Strauss, Reger—to zbyt potężna plejada, aby nie zapewnić muzyce niemieckiej wszechpotężnego wpływu na muzykę świata i nie postawić w cieniu muzyki innych narodów. Ale tu nie chodzi o to, czy ci muzycy są narodowości niemieckiej, lecz o pomijanie muzyki innych narodów, w pierwszym rzędzie, muzyki francuskiej, uzupełniającej się wzajemnie z niemiecką i dającą muzyce świata jedyne oryginalne myśli obok idei twórców niemieckich, a w ostatnich czasach także słowiańskich. Włoska bowiem, muzyka nie zaważyła na szali od lat 200, gdyż stała są najzupełniej jednostronna, wydając naogół tylko operowych kompozytorow. Ilość zaś tych oper włoskich, które dotąd jeszcze są grane, nie jest zbyt wielka, a prócz tego maleje—rzec można—z każdym rokiem. Jeśli zważymy, że wszystkie wybitne dzieła francuskiej muzyki są grywane wszędzie, a tylko u nas są z niezrozumianych powodów ignorowane, to wytłumaczymy sobie ten objaw tylko sąsiadowaniem z Niemcami. Niemieckie pisma są informacyjnemi organami, w Polsce i jakkolwiek w tych pismach nie znajdziemy żadnych wrogich głosów przeciw muzyce francuskiej (nawet podczas wojny), to jednak strzeżenie interesów niemieckiej muzyki, zrozumiałe w tych pismach, odsuwa myśl polskiego czytelnika o istnieniu samodzielnej, a zewszechmiar godnej gruntownego i wielostronnego poznania sztuki francuskiej. Zbyt małe jeszcze u nas zainteresowanie się dziejami muzyki ogólnej nie daje ogółowi możności stwierdzenia, że znaczenie muzyki francuskiej w przeszłości i terazniejszości jest bardzo wielkie. Rzec można, że jak w innych sztukach i w nauce wiele nowych myśli a tak produktywnych i doniosłych w swych skutkach wyszło z Francji, że istniały wieki, w których Francja odgrywała w muzyce rolę większą niż inne narody, że wplywy francuskie są widoczne w dziełach najpotężniejszych kompozytórów niemieckich, że w wiedzy muzycznej odegrali Francuzi rolę pierwszorzędną.





Filip Liberman.

Z zagadnień metodologji fortepianowej.

(Ciąg dalszy)

Rezsumując powyższe, widzimy, że istota charakterystycznych w pedagogji fortepianowej kierunków, wyraża się z jednej strony w możliwie szerokiem korzystaniu z czynnej pracy mięśni, z drugiej zaś—na celowym posiłkowaniu się pasywną siłą ciężkości.

Znany niemiecki pedagog, Deppe, twórca wymienionego wyżej drugiego kierunku (passywnej siły ciężkości) jednakże nieświadomie dla siebie, jakby instynktownie, wyczuwał jego braki i wbrew głoszonym przez siebie zasadom trzymał się postulatów pierwszego systemu (czynnej pracy mięśniowej).

Według wymagań Deppego, ruch ręki powodowany być winien jednoczesną pracą wszystkich mięśni od barkowego Latissimusa dorsi począwszy, a na cienkich mięśniach palcowych skończywszy. Zdawałoby się, że tym wymaganiem swojem Deppe otwiera drogę do gry ciężarowej, lecz zalecany przez niego prosty, utrwalony mięśniami, system dźwigniowy, obala to przypuszczenie i przekonywa nas, że tu teorja minęła się z praktyką, że Deppe miał na myśli posiłkowanie się passywną siłą ciężkości, w życiu zaś zalecał korzystanie z czynnej pracy mięśni.

Tę samą skłonność do antinomji pojęć i do jaskrawej niekonsekwencji w postępowaniu ujawnia Breithaupt.

Breithaupt posunął teorję gry, opartej na sile ciężkości, znacznie dalej od Deppego, prawie do granic ostatecznych i pomimo to, jego monistyczny sposób myślenia rozbił się o dualistyczną falę stosowanych przezeń wielu ruchów o podłożu czynno mięśniowym w rodzaju Wurf'u, Schlag'u, Druck'u i t.p.

Najistotniejsze i najbardziej charakterystyczne zadanie człowieka, mówi Platon, polega na umiejętnem obejmowaniu **całości**, na znajdywaniu **jedności** pośród **zjawisk**, różniących się od siebie.

Konsekwentni bądźmy więc do końca i nie wahajmy się zadecydować, że teorja gry, na sile ciężkości opartej, i teorja, hołdująca czynnej pracy mięśni są to, wyrażając się językiem Spinozy, jakgdyby dwoma atrybutami jednej i tej samej substancji.

Nauczyciele gry fortepianowej znajdują się często poza obrębem podstawowego i zarazem arcymądrego twierdzenia Platona: nierzadko wbrew jemu widzą oni same cząstki jedynie, a całość wyślizguje się z pod ich uwagi; nie dostrzegają oni poza różnorodnością zjawisk istnienia jednolitej jedności.

Przed chwilą obserwowaliśmy usilne i zarazem niesłuszne dążenie słynnych niemieckich pedagogów do przeprowadzenia linji demarkacyjnej pomiędzy grą ciężarową a czynnomięśniową, lecz nie na tem tylko istota złego polega: tutaj bądź co bądź przeciwstawiane są sobie dwa kierunki zasadnicze i niemałej wagi. Częste są jednak wypadki, gdy pedagogowie, patrząc na jedną stronę medalu, uparcie odwracają wzrok od drugiej.

Na wzór światła, skoncentrowanego w ognisku pochłaniającej go soczewki rozdrabniają się pedagogowie na tysiące roziskrzonych promieni, wysuwając na plan pierwszy nic nieznaczący drobiazg, nie zasługujący na najmniejszą uwagę, i przypisują mu znaczenie nawet w części nie odpowiadające, rzeczywistej jego wartości.

Nie liczą się tacy pedagogowie ani ze zdrowiem ucznia, ani z czasem, znajdującym się do jego rozporządzenia. Gotowi są oni poświęcić na opracowanie jakiegoś



śmiesznego szczegółu tyle lat, ile, jeśli wierzyć Rabelais'mu, Gargantua pod oświeconym kierunkiem przeslawnego **Taubalde**'a Olopherne'a zużył dla nauczenia się abecadła. *)

Czyż znacznie naprzód od tego niezapomnianego typu posunęli się niektórzy ze współczesnych nam nauczycieli gry fortepianowej?

Jedni z tych całe zło upatrują w wyprostowaniu 5-go palca, drudzy kładą najgłówniejszy nacisk na wyrobienie siły i niezależności 4-go, trzeci zamierzają skoczyć do raju przy pomocy umiłowanego przez nich jakiegokolwiek błahego szczegółu w układzie, inni wreszcie za różdżkę czarodziejską, chroniącą od wszelkich napaści, uważają dźwięk, nie wydobywany bezpośrednio na fortepianie, lecz filtrowany uprzednio poprzez żwir gardzieli i strun głosowych.

Rzeczywiście, difficile est satiram non scribere!

Nie przestanę powtarzać tylko jednego: tak rażąca nas swoją potworną niesfornością wieża Babel quand même musi zostać zdruzgotana i obrócona w **proch** i popiół, dziedzina pedagogji fortepianowej powinna zostać wolna od zanieczyszczających ją rupieci bezustannych sprzeczności. Wyzwolenie nastąpić może jedynie wtedy, gdy wszyscy razem doszukiwać się będziemy w mnogości **jednego**, cech wspólnych i jednorodnych, norm jednolitych i ogólnie obowiązujących.

W myśl tego w dziedzinie techniki fortepianowej obrałem za drogowskaz wiekuiste prawo dwoistości. Dla zbliżenia się do urzeczywistnienia tego prawa rozpocząć należy od próby pogodzenia gry ciężarowej z grą czynno—mięśniową. W znalezieniu drogi do zespolenia obu tych funkcji ruchowych tkwi jeden z kluczy, prowadzący do rozwiązania tego, tak trudnego zadania **)

Tak więc wielkie prawo dwoistości rozwinęło sieci swego dobroczynnego działania na całym obszarze techniki fortepianowej i niema ani celu, ani powodu do wymykania się z pod ich uzdrawiających wpływów.

Na zakończenie swych artykułów postaram się, w miarę możności, wyświetlić kwestję, jak prawo dwoistości przedstawia się konkretnie i jak należy postępować w praktyce, żeby zbliżyć się do jego realizacji. Nie wyszedłem do tej pory ani na krok poza granicę **technicznych** problematów, lecz nie należy zapominać, że dążenie do ustalenia **ogólnych** norm powinno obowiązywać nas nie tylko w dziedzinie technicznej ecz na przestrzeni **całego** obszaru pedagogji fortepianowej.

O tem też pomówimy innym razem.

D. c. n.

---

*) Nauka abecadła, pisze Rabelais, polegała na tem, że stosownie do wskazówek mistrza swego Gorgontua musiał się nauczyć całego abecadła pierwotnie od początku do końca, później zaś w kierunku przeciwnym; trwało to lat 5 i 3 miesiące. Na opanowanie zaś, nawiasem mówiąc, łacińskiej gramatyki Donata zużyto lat 16, miesięcy 6 i 2 tygodnie.

**) W ciągu długiego czasu i w dziedzinie geologji ścierały się z sobą dwa kierunki: neptunizm i wulkanizm. Spadkobiercy teorji potopu przesadnie wyolbrzymiali znaczenie wpływu w historji ziemi (neptunizm), lecz, jak to często ma miejsce, strona druga niemniej skłonna była do przesady w kierunku przeciwnym.

Layelowi dopiero udało się przerzucić most, wiodący do zgody między dwoma wrogimi względem siebie prądami, i gdyby nie on, trudno orzec, czy nauka ta, zewszechmiar zajmująca, osiągnęłaby tak zdumiewające rezultaty.





D-r. Adolf Chybiński.

Z WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI.

Gdy muzyk, interesujący się malarstwem, czyta jakiekolwiek francuskie lub niemieckie dzieło o współczesnej sztuce, zauważa przedewszystkiem olbrzymią mnogość „izmów", nieznaną zupełnie współczesnej muzyce (impresjonizm, neoimpresjonizm, akademizm, prymitywizm, naturalizm, luminizm, pointylizm, symbolizm, kubizm, formizm, ekspressjonizm i t. d.) Zapoznawszy się ze znaczeniem tych pojęć i przypatrzywszy się dziełom sztuki, które reprezentują te „kierunki", dochodzi do przekonania, że połowa tych „izmów" dotyczy nie jakiegoś ściśle ideowego, artystycznego kierunku, lecz raczej wyboru środków wyrazu lub formy, że szereg „izmów" dałby się sprowadzić do jednego zasadniczego pojęcia, że tylko nieporozumienie (chwilowe) lub fałszywe ambicje i „prywatne namiętności" literackich przedstawicieli różnych „izmów" stoją na przeszkodzie w dojściu do przekonania, że tych „izmów" jest daleko mniej w rzeczywistości, niż w piśmie. Daleki jestem od tego, aby nie dojrzeć w sztuce dzisiejszej różnych, pozornie rozbieżnych dążeń, ale śmiesznem wydaje mi się, że artyści, którzy uczonym zarzucają chęć szufladkowania szkół i kierunków, sami wytwarzają tych szufladek, czyli „izmów" daleko więcej, niż to kiedykolwiek historycy uczynili Jeśli się obserwuje dzieła malarskie, należące do różnych „izmów" (co najkorzystniejszem jest uczynić przed poznaniem literackich opisów i recenzji, pisanych przez ludzi nie umiejących władać ani pędzlem, ani dłutem, ani linją, ani barwą ich, ani zespołem), to szuka się przedewszystkiem tych wartości artystycznych, za pomocą których artysta sprawia wrażenie, iż naprzód ma coś do powiedzenia w sposób odmienny i lepszy niż inni i włada środkami wyrazu samodzielnie, indywidualnie, ale tak, że forma, środki i treść łączą się w jedność, odczuwaną przez widza, jako zespół wiedzy, inteligencji i talentu.

Kierunek jest tu rzeczą podrzędną i nie wpływa na wartość dzieła sztuki. Inaczej, bowiem, huczne błazeństwo pewnych włoskich futurystów kazałoby dzisiejszemu artyście utrwalać w pamięci i powtarzać przed rozpoczęciem dzieła trywialne, ale według zasad futuryzmu logiczne „memento": że za x lat stanie się „przestarzałym", a twórczość jego ulegnie temu samemu losowi, na który skazali futuryści Cimabue'go Michała Anioła, Velasqueza, Goyę i t. d. Obok wizytowej karty z odpowiednim „izmem" istnieją jeszcze trwalsze, niż spiż pojęcia a b s o l u t n i e j w a r t o ś c i artystycznej, która nie kruszeje i nie rozkłada się pod wpływem takich lub innych zmian atmosferycznych w zakresie kierunków, ewolucji lub rewolucji. „Stylizm" przestrzegany w urządzeniach wystaw malarskich, zabraniający umieścić obraz Weissa obok — „główki" Stachiewicza lub akt Putza obok „Chrystusa" Filiżera nie jest w stanie zamącić mi wrażeń, jakich doznaję, oglądając naprzód „Ukrzyżowanie" El Greca, a bezpośrednio potem „Morskie sceny" Van Rysselbergha lub „Zmierzch" Muncha. Szukam wrażenia dzieła doskonałego, w którem treść, forma i środki tworzą przewód magnetyczny między artystą i mną. Jeśli tego wrażenia nie doznaję, to albo zawinił artysta, albo też stopień mej inteligencji jest za niski, lub tylko zbyt jednostronny jest jej rodzaj. Ale nigdy nie winien temu kierunek. Przypomina mi się wiersz Grillparzera o recenzentach:

„Romantisch, klasisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn
Doch übersehn sie in der Wut
Das einzig wahre: schlecht und gut".

Nie będę „opisywał" po literacku wszelkich ewolucji, jakie dokonywują się w muzyce 20 wieku. Sądzę też, że w t a k i c h opisach często wartościowsza jest literacka



strona opisu, (nigdy niewtajemniczająca czytelnika w dzieło lecz tylko w myśli piszącego), aniżeli jego treść pozytywna. Pomocne są wszelkie porównania, metafory, dynamika zachwytów, potępień lub ironji, cały ten łgarski aparat tęczowych barw stylu, który jednym biegunem opiera się o małe przygotowanie ogółu, drugim zaś o **niedokrwistość** pojęciową i snobizm autora, będącego „geistreich" w goethowskiem znaczeniu, czyli będącego „najlepszym leksykonem konwersacyjnym", prównywującego muzykę z malarstwem, literaturę z muzyką wśród wielojęzykowych interjekcji. Daleko lepsze światło na dążenia w dzisiejszej muzyce rzuci charakterystyka indywidualności, aniżeli kierunków", z których lepiej zda sobie sprawę historyk w przyszłości. Nawet między tak skrajnymi typami jak Reger i Debussy istnieje wiele stycznych „izmów". Zresztą kierunek—to indywidualność jego twórcy lub jego najlepszego wyraziciela.

Za najbardziej charakterystyczne postacie w dzisiejszej muzyce uważam te, które przy największym talencie przedstawiają najbardziej skrajne przeciwieństwa, a więc najmniej zawierają cech **eklektyzmu**. Kwestja bezwzględnie nowych „wartości" jest niewątpliwie ważną,ale najważniejszą jest inna: mianowicie, c z y k o m p o z y t o r m a c o ś d o p o w i e d z e n i a bądź w sposób, wnoszący nowe pierwiastki do muzyki, bądź też prowadzący na dalsze etapy to, co inni zapoczątkowali. Jeślibyśmy uwzględniali tylko absolutną oryginalność, od której nie jest daleko do maniery (stąd nadmiar „izmów"), to za nieoryginalnego uznamy Bacha, treściowo jednak stojącego wyżej od tych, którzy mu dostarczali srodków stylistycznych. Mozartowi w pomoc przyszli włoscy kompozytorowie, dziś już zupełnie zapomniani. Wagnerowska orkiestra bez Berlioza nie byłaby tak świetna. Bach instrumentuje bardziej konserwatywnie aniżeli Händel, a jednak suity orkiestrowe i koncerty brandenburskie Bacha przedstawiają w słabszych momentach niemniejszą wartość, niż „concerti" Haendla. Bardziej „oryginalny" jest styl Liszta, ale mniej pretensjonalne i mniej „świetne" preludja i fugi Mendelssohna okazały się dziełami trwalszemi. Powaga i głębia intencji, brak kompromisów, pietyzm dla swej sztuki, doskonała technika, zasób treści i pracowitość są cechami każdego gieniusza. Reszta zaś może być udziałem talentu. Talentami nie będę się tu zajmował, lecz tylko przodownikami i bohaterami ducha.

Dlaczego ograniczę się do muzyki instrumentalnej, będzie mozna dowiedzieć się w dalszym przebiegu tej pracy. Historyk muzyki odgadnie już naprzód powody: wszak mniej więcej od roku 1700 muzyka jest **przedewszystkiem** instrumentalna (mimo Händla, Schuberta, Wagnera). Jeśli ponadto główny nacisk położę na muzykę symfoniczną, to ze względu na największą sumę ewolucji, jakie właśnie na jej polu się dokonały. Dotyczy to jednak tylko tego wstępnego preludjum, w którem pragnę porozumieć się z czytelnikiem.

Dążeniem muzyki, najbardziej charakterystycznem od czasów Berlioza, Wagnera i Liszta, była t.zw. „programowość", t. j. zastosowanie albo pogodzenie formy muzycznej z formą poetyckiego, ideowogo „programu", co wymagało zastosowania i powiększania środków, w pierwszym rzędzie symfonicznych. Ale już w dziełach Straussa i wielu współczesnych znajdziemy objawy, które są równe rewizji „programowości".

Najgłówniejsza forma „muzyki programowej", poemat symfoniczny, już całkowicie spełnił swoją rolę w dziełach Ryszarda Straussa i kilku jego wybitnych naśladoców, jako reakcja przeciw akademickiemu formalizmowi, niezdolnemu do dalszego rozwoju — mimo Brahmsa, ale też i mimo Brucknera, którego symfonje posiadały największy od czasów Beethovena rozmach, ale rwaniem się formy i pękaniem jej zawiasów zapowiadały wyczerpanie formy symfonji, poddanej tylu w ostatnich czasach eksperymentom. Z jednej strony nawet ci kompozytorowie, których rozwój odbywał się po linii Berlioz-Wagner-Liszt-Strauss, zaczęli miewać refleksje na punkcie niedającej się zaprzeczyć zbyt daleko posuniętej zależności formy muzycznei od poetyckiego programu, a niemniej zdawali sobie sprawę, że i tu zaczyna pojawiać się groźne oblicze szablonu, zadokumentowane nie tyle w samej formie, ile raczej w rodzaju przeprowadzań myśli, tematów i w środkach wyrazu, w instrumentalnem słownictwie.



Strauss zarzucił poemat symfoniczny i, o ile nie tworzy oper, chętnie posługuje się „symfonja" (sinfonja domestica"), „symfonja alpejska"), oczywiście nie cykliczną, lecz jednoczęściową, wprawdzie w zmodyfikowanej formie sonatowej, ale bądźcobądź o wiele bardziej muzycznej w swej architekturze, aniżeli poematy symfoniczne (zwłaszcza „Zaratustra" i „Życie bohatera"). Nawet Debussy wrócił do formy sonaty, wydając sonatę wiolonczelową (1915), a więc utwór w formie, przeciw której wystąpił dawniej z wielkiem tupetem („Revue blanche") zarzucając jej zbyt wyrachowaną konstrukcję, z przewidzianym już naprzód powrotem tematu lub tematów w tem a nie innem miejscu. Ten „neoromantyczny" kierunek uznający tylko poemat symfoniczny (lub programową symfonję), dramat muzyczny i pieśń solową, po części też wielkie dzieła chóralne, za jedyne „na czasie" rodzaje kompozycji, wszystko inne zaś za formalistyczny tradycjonalizm podsycany przez sztukę Brahmsa-antywagnerjanina (według zdania Wagnera!) nie mógł już dalej rozwijać się, mimo, że reprezentowały go dzieła wysokiej wartości (poematy symfoniczne Straussa, Skrjabina, Debussy'ego „L'après midi d'un faun", Sibeliusa i td.), Uporczywe trwanie przy tej samej manierze, ożywianej tylko szukaniem coraz nowszych efektów instrumentacyjnych, bardzo pożądanych jako środek, lecz nie jako cel, musiało u bystrzejszych wzbudzić lęk wobec nie dającej się uniknąć maniery. Nowych form jeszcze nie zdołano stworzyć, do dawnych nie miano odwagi powrócić. Jedni poszli jednak dalej rozbijając wszelkie zarysy konstrukcyjne; na ich czele stanął we Francji Debussy, w Rosji Skrjabin, w Niemczech Schönberg, w Anglji Cyryl Scott (obdarzony wielką zdolnością asymilacji). Drudzy, nie mogąc stworzyć własnych, lecz czysto muzycznych form, poszli śladem Wagnera i ograniczyli się prawie wyłącznie do dramatu muzycznego lub też uznali tylko symfonje Brucknera za jedynie możliwy dla siebie punkt wyjścia—ze względu na jego nowożytny koloryt orkiestrowy (Mahler, Hausegger). Wybitni eklektycy wreszcie starali się pogodzić tradycje formy dawnej symfonji z nowymi elementami i radzili sobie jak mogli (d'Indy, Sibelius, Rachmaninow et cons.), odrzucając nie bez korzyści dla siebie wszelką „pryncypialność". Wszyscy jednak ani nie posunęli naprzód formy,ani też nie zmienili charakteru tematyki, zdradzając zawsze pokrewne rysy, mające swe źródło w sztuce Wagnera lub wogóle „neoromantyzmu". Tego pokrewieństwa rysów nie zdołały zatrzeć ani egzotyczne melodje, ani odmienne, a niekiedy bystro wykalkulowane systemy harmoniczne.

Główne te ewolucje i rewolty, ataki i odwroty, odbywały i odbywają się na polu muzyki instrumentalnej. Jest nią obecna muzyka w pierwszym rzędzie. Pieśń solowa sklania się ku zupełnemu wyczerpaniu, mimo, że najwybitniejsi jej przedstawiciele (Strauss, Mahler, Reger, Debussy, Ravel, Sibelius i t. d.) należą do współczesności; ale uderzającym nas faktem jest coraz bardziej zmniejszająca się ilość pieśni w ostatnich etapach ich twórczości. Wielkie kompozycje chóralne należą do wielkiej rzadkości, mimo że nie brak wartościowych, a nawet imponujących (Strauss, Nicodé, Reger, Mahler, Schönberg, Bossi, Elgar, Bantock, Granville). Często zdarza się, że środki wokalne bywają tylko uzupełnieniem środków, jakiemi posługują się formy czysto symfoniczne (symfonje i sonaty z „chórami" i solowemi partjami pisane przez Mahlera-Nicodé'go, Skrjabina, Debussy'ego); są niekiedy traktowane jak instrument orkiestrowy i nawet nie mają dodanych tekstów (Debussy, Skrjabin). Dramat muzyczny przeżywa niepewne sytuacje, którym nie zapobiegnie ani Strauss, ani Debussy i Dukas, nie mówiąc już o pasorzytniczych egzystencjach jak Puccini, d'Albert i t. p., lub o mniejwięcej utalentowanych eklektykach. Nie dramaty muzyczne (i nie pieśni), lecz dzieła instrumentalne stanowią najwyższe wzniesienie się, największe natężenie twórczej energji Straussa i innych współczesnych przodowników muzycznych.

Być może, iż przyczyna tego stanu rzeczy leży w małej a przynajmniej względnej trwałości muzyki scenicznej, która nawet (czy zwłaszcza) w dramacie muzycznym jest sztuką kompromisową. Dzieła niesceniczne bardzo wielu kompozytorów 18 w. okazały się trwalszemi, niż ich opery, które były rzekomo ich głównemi dziełami. Z kilku tysięcy oper pisanych w każdem wieku od r. 1600 pozostało nie więcej jak 50.



Dzieła instrumentalne dawniejsze święcą swój renensans, operom (i pieśniom) nie pomagają i monumentalne wydawnictwa. Wystąpienie Glucka w 18 w. na polu reformy operowej nie nazwie nikt zjawiskiem świetniejszem niż wydoskonalenie symfonji lub stworzenie kwartetu smyczkow przez Haydna. Najwięksi twórcy albo wcale nie pisali oper (Bach, Chopin, Brahms, Bruckner, Grieg, Reger, Skrjabin, Sibelius), albo ograniczyli się do jednej (Beethoven, Mendelssohn, Schumann, H. Wolf, Mahler, Debussy), albo podprzestali na próbach bez znaczenia (Händel, Haydn, Schubert, Liszt, C. Franck). Nawet ci, którzy napisali szereg muzycznie wartościowych oper, są większymi twórcami jako instrumentaliści (Mozart, Berlioz, Czajkowski, Dworak, Rimskij-Korsakow i t. d.). A gdy dramaty muzyczne Wagnera będą należały kiedyś do objektów muzealnych (muzyka jest wogóle sztuką najmniej trwałą), to symfoniczne ich fragmenty jeszcze żyć będą—poza sceną. Jak dziś czasem słyszy się w sali koncertowej uwertury i arje już nie wystawianych oper, tak i w przyszłości brzmieć będą fragmenty dzieł Wagnera, nawet wokalne, ale uwolnione od balastu — słowa. Instrumentalizm dzieł Wagnera i wagnerjanów jest zupełnie widoczny. Już dziś niektóre ustępy z czterech pierwszych oper Wagnera interesują tylko w dobrem wykonaniu, ale wyjątki symfoniczne posiadają jeszcze zupełnie świeży koloryt. — Być może, iż owocem uświadomienia sobie fermentu rozkładowego w współczesnej operze i dramacie muzycznym jest charakterystyczny zwrot ku poważnemu baletowi, jaki widzimy u kilku wybitnych muzyków francuskich i rosyjskich (Debussy, Ravel, Florent, Schmitt, Strawiński et cons). Także Strauss zdradził już podobne myśli w swej „Józefowej legendzie". W wielu ustępach dramatów muzycznych Wagnera błogosławimy milczenie słowa: tam muzyka staje się wymowniejszą, pełną czaru i przekonywującej mocy — jest w zgodzie z tem, co dzieje się na scenie, głównie z punktu widzenia malarskiego. Ten ilustracyjno-baletowy rys symfonicznych fragmentów wagnerowskich dał może podnietę do reformy baletu, jaką pragnął, lecz (w braku silniejszego twórczego talentu) nie zdołał przeprowadzić wielki wagnerowski dyrygent Feliks Mottl („Pan im Busch"). Wreszcie należy pogodzić się z myślą, że mimo reformy operowej Wagnera powstają opery pisane według dawnego szablonu; tylko środki ich są nowsze (Puccini, d'Albert, Wolf-Ferrari i t. d.) Opera jest tak bardzo podatnem polem dla kompromisu między kompozytorem a przeciętną publicznością, mieści w sobie tyle zasadzek, w które kompozytor z całą przyjemnością wpada, że zapewne w przyszłości nastąpi ponowna—reforma, zupełnie nieróżniąca się od reform Glucka lub Wagnera. Historja opery jest historją oddalenia się od każdorazowej jej reformy. Claude Debussy pragnął być w swym „Pelleasie i Melisandzie" innym niż Wagner. Wyeliminował motywy przewodnie. Bez Wagnera jednakże nie da się dramat Debussy'ego nawet pomyśleć. Miejsce p r z e w o d n i c h m o t y w ó w zajęły u niego p r z e w o d n i e h a r m o n j e i p r z e w o d n i a — i n s t r u m e n t a c j a, nawet rytmika. Że zaś frazy i motywy Debussy'ego są podobne do siebie, więc—... Muzycznie bogatszym okazał się Paul Dukas w „Ariane et Barbe-Bleu"; u niego nie brak motywów przewodnich. Technika wagnerowska panuje dotąd w Niemczech. „Salome" i „Elektra" Straussa są najdoskonalszymi typami powagnerowskiego dramatu muzycznego wogóle.—Zupełna negacja form ścisłych (fuga, rondo, warjacje i t. p.) jest jedną z charakterystycznych cech „neoromantyzmu". Nie przeczy tej zasadzie ani „Till Eulenspiegel" Straussa, będący rondem już bardzo rozluźnionem, ani jego „Don Quixote", nazwany warjacjami, lecz będący tylko parafrazowaną improwizacją motywów zawartych w introdukcji i „tematach", ani też fugi w „Zaratustrze" i „Symfonji domowej", użyte programowo i wypełnione głosami dodatkowymi tak, że w ich umyślnym chaosie („walka przeciw oficjalnej wiedzy i... „piekło domowe") ginie to, co stanowi istotę fugi i wdzięk w przejrzystem przeprowadzeniu tematów. Jest to zupełnie podobne zwalczanie akademizmu w drodze karykatury i doprowadzania „ad absurdum", jak w „Śpiewakach norymberskich" Wagnera. To wszystko jednak nie dowodzi jeszcze zbędności form ścisłych i wyższości form „wyzwolonych", swobodnych nie tyle może w swym ogólnym zarysie, ile w wewnętrznym charakterze, w budowie i wiązaniach motywów. Temat dłuższy, rozwinięty, jest u „neoromantyków" wielką rzadkością; jego miejsce zajmują krótkie, charakterystyczne motywy, nieraz tak bardzo krótkie, jakby stworzyła je obawa przed zbudowaną mniej lub więcej symetrycznie frazą, która



mogłaby wydać się — akademicką. Ilekroć jednak dopisze czysta inwencja, wtedy — już niema obawy przed akademizmem. Widzimy to u Straussa nawet w słabszej co do inwencji „Symfonji alpejskiej"; ale Strauss chętnie wprowadza szerokie kantyleny, gdyż posiada istotnie inwencję. Temat sam nie posiada większego znaczenia, a raczej zyskuje znaczenie tylko przez to, że ulega później ewolucjom motywicznym, powstałym przez rozbicie tematu. Ta krótkooddechowość tematów i motywów ma swe źródło w trzech czynnikach Jednym jest silnie eksponowane znaczenie kolorystyki instrumentlanej, jako środka wyrazu. Drugiem źródłem krótkości tematów jest przeszczepiona z dramatu muzycznego do muzyki symfonicznej „nieskończona melodja". Trzeciem zaś źródłem jest drobiazgowe ilustrowanie nieraz nawet najdrobniejszych szczegółów poetyckiego programu, co może najbardziej wymaga nowych charakterystycznych motywów o odrębnej rytmice, odrębnem zabarwieniu i odrębnych harmonjach.

Jeśli współczesna muzyka poczyniła wogóle fenomenalne zdobycze w zakresie środków, to w pierwszym rzędzie na polu instrumentacji i harmonji. Nie stworzyła nowych organizacji architektonicznych, ale pogłębiła wewnętrzną konstrukcję. Od Berlioza snuje się to pasmo zdobyczy w zakresie kolorystyki orkiestrowej. Wagner jest drugim etapem, trzecim Strauss i Debussy, pośredniemi zaś ogniwami Liszt, Bruckner, Mahler, Rimskij-Korsakow, Skrjabin. Porównywanie barw orkiestry z barwami malarskiemi jest zupełnie bezprzedmiotowe. Która bowiem barwa instrumentalna odpowiada niebieskiej, czarnej, czerwonej i t. d.? Takie porównywania są za włosy ciągnięte, są okłamywaniem się na punkcie urojonej sui generis „audition colorée". Malarstwo, jako sztuka przestrzeni, nie może posługiwać się środkami muzyki, jako sztuki czasu. Mówmy zatem o charakterze tonów pewnego instrumentu, o zbiorowym charakterze orkiestry zmieniającym się w przebiegu akcji utworu, lecz nie o jakimś stałym kolorycie, który może mieć obraz ilustrujący moment). Nie starajmy się mówić o instrumentacji powstającej przez mięszanie barw lub przez „kładzenie ich obok siebie", co ma przypominać malowanie barwami czystemi (nie mięszanemi), gdyż współbrzmienie instrumentów według zasad logiki instrumentacyjnej jest tylko — mięszaniem barw czyli charakterów instrumentów, które zależnie od akcji (formy) utworu, w ostateczności od „programu", zmienia się dzięki nieskończonym możliwościom kombinowania barw. Nieskończoną ilośc „stylów" instrumentacji dzisiejszej możnaby stwierdzić; ale w zasadzie istnieją tylko dwa dążenia 1) powiększanie ilości gatunków instrumentów i wzmacnianie obsady orkiestry w drodze t zw. „orkiestrowej polifonji", polegającej na podziale każdej grupy instrumentów na liczne samodzielne głosy — jak to widzimy u Straussa, dążącego do wielkiej dźwiękowej objętości, wielkiego blasku jako jednolitego tonu, jednolitej symfonicznej patyny, w której jednak dość miejsca na czysto „kolorystyczne"efekty, 2) posługiwanie się niewielką stosunkowo orkiestrą (celem większej przejrzystości brzmienia) lecz z zastosowaniem jak największej indywidualności „barw" instrumentalnych wśród częstego unikania silniejszych, aby nie powiedzieć jaskrawych instrumentów metalowych (puzony, trąbki) prócz „ciemniejszych w barwie" waltorni, celem uniknięcia czynników, któreby naruszyły jednolity, pastelowy ton całości — jak to widzimy u Debussy'ego. — Jeśli dawniejsza orkiestra służyła do większego uplastycznienia myśli wyrażonych za pomocą tematyki, a po części harmonji, to dzisiejsza wzięła na siebie większą część zadania, stała się wraz z harmoniką właściwym środkiem wyrazu. Stąd temat jest tylko przygotowawczym materjałem dla ważniejszego od niego przeprowadzenia motywicznego, a mówiąc w przenośni: dla dramatycznego przebiegu kompozycji, w czem instrumentacyjna plastyka pierwsze zajmuje miejsce.

W miarę stopniowania dwóch najważniejszych środków harmonicznych t.j. chromatyki i enharmoniki zaczęła ukazywać się dążność do usuwania znaczenia dwugatunkowej tonalności: dur i moll. Nadmiar chromatyki używanej szczególnie w celach modulacyjnych sprawił, że poczucie tonacji niknęło: był to objaw charakterystyczny, mający swe źródło w tem, że tonacje mollowe i durowe, jako system, już nie zadawalniały muzyka nowożytnego. Przywrócenie tonacji kościelnych i zrównanie ich znaczenia z systemem dwugatunkowym mogło tylko chwilowo wzbogacić środki harmonijne; były to w gruncie rzeczy tylko środki akcessoryczne, stosowane jako szczegóły, nie jako system. W dalszej fazie ewolucyjnej pojawili się kompozy-



torowie, częściowo zarzucający wszelką tonalność (głównie Reger i Schönberg), poniekąd i Strauss, częściowo stwarzający własne systemy tonalne (Skrjabin i Debussy). Z tych ostatnich zwłaszcza system całotonowy zdołał przeforsować Debussy. System ten stosowany z uporczywą konsekwencją (n. p. przez Cyryla Scotta) stworzyłby nie mniejszą duszność harmonijną, niż ta, jakiej doznawał muzyk współczesny w obrębie systemu moll-dur. Używany akcesorycznie (Strauss w „Salome", Reger w „Suicie romantycznej", d'Indy w symfonii B-dur, Ravel w „Rhaspodie espagnole", i t. d.) wydał bardzo pożądane rezultaty. Ostatnie dzieła Debussy'ego nie są już ta uporczywe w budowaniu melodyki i harmoniki wyłącznie na postępach całotonowych (por jego 12 etiud z r. 1915 i szereg poprzednio wydanych „Préludes" w 2 tomach). Wobec ścisłego związku melodyki z harmoniką staje nam się obecnie jasnem, dlaczego budowa tematu w muzyce współczesnej jest zupełnie luźna w porównaniu z wieloma tematami Wagnera, a nawet Straussa. Ponadto użycie częste współbrzmień i prowadzenie głosów w sposób nieużywany dawniej, a nawet wprost wykluczony jako „nieartystyczny" lub „dyletancki" i „błędny", wzbogaciło harmoniczne środki wyrazu. Szereg kwint i kwart równoległych, szereg równoległych sekund, septym i non, a więc szereg równolegle prowadzonych konsonansów doskonałych i dysonansów, oraz zwiększonych i zmniejszonych akordów, omijanie trójdźwięku normalnego (np. c-e-g i a-c-e), pojawiającego się rzadko, albo bez tercji (jak u prymitywów harmonji w wiekach średnich), przyzywanie na pomoc i ćwierćtonów, rozróżnianych wyraźnie przez ludy egzotyczne, a z trudem przez ucho Europejczyka — to niemniej charakterystyczne dążenia współczesnej muzyki, tak bardzo zapobiegliwej w wzbogacenie środków wyrazu, mających być na usługi treści — nie zawsze bezwzględnie oryginalnej, ale często bezwzględnie śmiałej. Często nie zdajemy sobie narazie sprawy, czy pewne oryginalne harmonje są oryginalne przez swą śmiałość czy śmiałe przez swą oryginalność. Dążenie to jest obecnie tak szybkie, iż wrażliwość stępia się zbyt wcześnie; powstaje zaś refleksja jedna: jaka jest lub będzie trwałość systemu Debussy'ego (zresztą bardzo logicznego) w porównaniu z systemem dur-moll, który dopiero po 300 latach istnienia okazał się „niewystarczającym"? Przytem bogactwo harmonicznych możliwości w odrębie „dur-moll" jest nieskończone i dotąd nie wyczerpane — jak dowodzą dzieła Regera. Ma się wrażenie, iż żyjemy w epoce ustawicznego eksperymentowania, któremu zresztą nie można odmówić konieczności istnienia. Tworzy się—kompost dla nadchodzących genjuszów. To eksperymentowanie może trwać jeszcze długi czas, którego analogją historyczną będzie wiek XVI.

O r g a n i c z n o ś ć b u d o w y, polegająca na sztuce rozwijania tematu celem osiągnięcia większego kompleksu myśli niepołączonych z sobą luźnie, jest dotąd ogólnie obowiązującą zasadą, wymagającą wielkiej dystynkcji w technicznem opanowaniu materjału. Organiczna jest budowa nietylko w formach ścisłych, jakiemi są np. symfonje Brahmsa, ale i swobodnych, np. we wstępie do „Tristana i Isoldy" Wagnera. Organicznie zbudowane jest każde dzieło Straussa i Regera, „Stanisław i Anna Oświecimowie" Karłowicz i druga symfonja Szymanowskiego, druga symfonia d'Indy'ego „L'apprenti sorcier" Dukasa i t.d. Wielkie formy symfoniczne nie mogą być nieorganicznie zbudowane. Widzimy to nawet u Skrjabina i Schönberga. W małych formach, choćby przeniesionych na zespół symfoniczny jest widoczna zasada o wiele luźniejszej budowy, a najtypowszym przedstawicielem tego kierunku jest Debussy i Skrjabin. Spotykamy się z tym „impresjonizmem" skłonnym do zacierania konturów melosu, w niektórych ustępach symfonji Berlioza i w kompozycjach Liszta, co również złożyć należy na karb programowości, jawnej lub zamaskowanej. Ten „amorfizm" Debussy'ego jest jednak pozorny; kolejne bowiem następstwo motywów i sztuka ich wiązania odznaczają się mimo stale anormalnej budowy fraz wielką finezją logiczną i przejrzystością architektoniczną czego dowodem jest doprowadzona do mistrzowstwa sztuka utrzymania jednolitości nastroju. Jeśli w współczesnej muzyce w zakresie architektoniki jest coś niezmiernie interesującego i godnego wyczerpujących studjów, to właśnie psychologiczna strona związku przyczynowego między temi pozornie luźnymi, a jednak kunsztownie powiązanemi motywami. Są to pnącze motywiczne, wobec których akademizm czczy staje bezradny. Nie mamy do czynienia z melodjami, działającemi u akademików nieraz tylko retorycznie, ale z płynnym i mieniącym się wśród tysięcznych



zmian rytmicznych i kolorystycznych melosem, przypominającym „nieskończoną melodję“ Wagnera, ale bardziej mozaikowym, bardziej giętkim, bardziej „nerwowym“, bogatszym w odcienia jednego i tego samego nastroju. Jest nieraz tak trudny do określenia, jak stan podświadomy.

Jednakże nie oznacza on wyparcia form ścisłych, o ile w nich mieści się pozytywna treść i indywidualny styl.

Kiedy już dość się napoetyzowano symfonicznie i kiedy zaczęto oglądać się za jakiemś wyjściem z błędnego koła „programowości“ próbując dyplomatycznie zbliżyć się z powrotem do symfonji cyklicznej, formy sonatowej i mniej „poetyczno-malarskiej“, a więcej muzycznej konstrukcji, zaczęły ukazywać się pierwsze symptomy renesansu muzycznego. Renesansu t. j. tego prądu, który miał na celu pobudzenie do życia dzieł z epoki Bacha i z przed jego czasów, zapomnianych, lecz nie przestarzałych; zarzuconych z powodów zewnętrznych, lecz jeszcze nieprzeżytych wewnętrznie. Dzieła Bacha, w szczególności orkiestrowe, organowe, kameralne i kantaty zaczęły stawać się coraz częstszymi gośćmi w salach koncertowych. Nie był to bynajmniej prąd wywołany przez koła naukowe, otaczające przeszłość kultem i opieką oficjalną, ale w każdym razie te sfery dopomogły w tej pracy, (między innymi Hugo Riemann, nauczyciel Regera). jest ironją może twierdzić, że mogło to nastąpić wtedy, gdy stosunkowo bardzo polifoniczne dzieła Wagnera stały się własnością ogółu europejskiego. Sam Brahms nie byłby w stanie działać w tym kierunku podniecająco; bądź co bądź jego sztuka dotąd nie jest tak popularna jak sztuka Wagnera (—lecz nią będzie! —). Polifonja Wagnera utorowała drogę polifonji Bacha, jego poprzedników i współczesnych mu kontrapunkcistów. Ten renesansowy „kierunek“ zaczął oddziaływać na kompozycję współczesną. Nie zdziwiło nikogo, gdy Strauss napisał 20-głosowy motet. Ale bądź co bądź w tej formie, która w 16 i 17 w. osiągnęła szczyt, było dość miejsca na nieokreśloność formy, która nigdy ścisłą nie była. Także 8-o i wielogłosowe dzieła chóralne niemieckich kompozytorów, jak Mahler i Hausegger, niekoniecznie nie musiały być wypływem studjów nad Bachem; owszem partycje Berlioza (zwłaszcza Berlioza!), w których koloryt wokalny jest równie zdumiewający, jak i instrumentalny, mogły dać i dały rzeczywiście największą podnietę. Gdy jednak zaczęły ukazywać się olbrzymie, zdumiewające swą polifonją, organowe kompozycje Maxa Regera, przebogate treścią, pełne poezji a jednak zupełnie muzyczne, nieprogramowe warjacje, sonaty, fugi, suity, passacaglia, wszczął się wir, o jakim może mieć pojęcie tylko ten, kto w latach 1904—10 przebywał w Niemczech. Wtedy jeszcze „neoromantyzm“ był silny, jeszcze nie przezwyciężony wewnętrznie. Posługiwanie się formami „staroświeckiemi“ nazwano reakcją, ale radykalnie zwalczany Reger był widocznie gościem nie w porę, gdyż pomięszał cokolwiek szyki. Zrazu przypuszczano, że „prąd“ ten jest wywołany sztucznie, a więc z góry skazany na śmierć Z drugiej strony jednak tyle nowych wartości przedstawiały dzieła Regera, że twórczość jego stała się „sfinksem“. W kilka lat później Reger „przełamał front“ programistów i „poetycznych symfonistów“, zaczęto rozumieć jego styl i jego tendencję uwolnienia muzyki od niemuzycznych pierwiastków. Dziś przedstawia się jego sztuka jako objaw twórczej woli, która nigdy nie chciała być „sfinksem“. Reger udowodnił zresztą, że umie być i „programowym“ i niezwykle wyrafinowanym kolorystą orkiestrowym, ale utwory swe konstruuje według praw muzycznych, nie zaś malarskich i nie literackich. Tylko te fugi. do których nie miał przekonania i Weber i Wagner (muzycy dramatyczni)... Te fugi, które tak umiłowali przedstawiciele akademizmu muzycznego...

Niechętnie posługuję się porównianami muzyki z jakąkolwięk sztuką gdyż, są one tylko figurami retorycznemi. Ale porównanie, jakiego tu użyję posiada inne założenie. Chodzi o sprawdzenie, czy w poezji i malarstwie istnieje możność czerpania podniet twórczych z epok minionych, bez utraty osobistej fizjognomji artystycznej. Przypominam sobie z wystawy sztuki szwajcarskiej w Monachjum wnętrze malowane przez Ferdynanda Hodlera manierą prymitywów włosko-francuskich; czytamy obecnie „Opowieść rybałta“ Wacława Berenta, pisaną stylem może nieśredniowiecza, ale w każdym razie wieku 16.; tkwią mi w pamięci poetyczne prozy Przybyszewskiego, których język bogaty każe wspominać hebrajskie psalmy i „Cantica canticorum“; Balzac,



jeden z twórców dzisiejszego języka francuskiego, pisze swe „Contes drolatiques“ starofrancuskim językiem; na rzeźbach wzpółczesnych wielkich mistrzów belgijskich widać wpływ antyku i gotyku. Dość, że przykładów podobnych możnaby wyliczyć niesłychaną mnogość, wszystkie zaś dowodzą, że wspomniani i inni prawdziwie wielcy artyści nic nie stracili ze swej artystycznej fizjognomji mimo, że poddali się „czarowi rzeczy dawnych“. Wolno zatem wysnuć podobne wnioski i o twórcach muzycznych, a mimowoli przypomni się „palestrinizm“ Bacha w jego wiekuistej mszy h-moll, „bachizm“ Beethovena w jego ostatnich dziełach, antyczne zabarwienie w niektórych wokalnych dziełach Brahmsa i Cezara Francka, rodzaj prymitywizmu średniowiecznego u Debussy‘ego, bachizmu Regera w całej prawie jego twórczości.

Że wreszcie można posiadać zdolność ujęcia w jednolity styl wszelkich zdobyczy wieków minionych i współczesności i rzucić nowe myśli w przyszłość, dowodzi nietylko twórczość Bacha — ale i Regera, zwycięscy wszelkiej „pryncypialności“ i kabotyństwa.

KORESPONDENCJA

Łódź, w grudniu.

Z przyczyn zrozumiałych, niewymagających bliższych omówień, sezon koncertowy uległ radykalnym zmianom. Kontrakty, pozawierane pomiędzy dyrekcją Alfr. Straucha, a zagranicznemi siłami, zostały zerwane, wskutek czego zapowiedziane uprzednio występy dyrygentów takich, jak Weingartner i Strauss, a także wielu solistów nie mogą być zrealizowane. Tak więc w sezonie bieżącym dyrekcja zmuszona jest ograniczyć się do sił własnych, posiłkując się solistami ze stołecznego miasta. Z gości zamiejscowych słyszeliśmy na koncertach popołudniowych: utalentowaną śpiewaczkę p. Tauber—Jastrzębską i barytonistę p. Rechtlebena oraz skrzypka p. Holcmana, zaś na wielkich poniedziałkowych prof. Melcera i Józefa Ozimińskiego. Pierwszy okazał się doskonałym tłumaczem Brahmsa, którego nawskroś symfoniczny koncert D moll był powodem serdecznego przyjęcia, jakiem darzono koncertanta.

Dyr. Zdzisław Birnbaum poprowadził „Manfreda“ Czajkowskiego. „Manfred“ bajronowski—to szalony zamach poetycki przeciwko prawom i obyczajom z przewijającym się nieprzerwanie poprzez uczucie pychy wyrazem smutku i rozpaczy. Tylko potęga tonów może pojednać nas z charakterem bohatera tej tragicznej epopei, na co pokusił się przed Czajkowskim Rob. Schumann i sprostał temu zadaniu może z większą subtelnością, choć z mniejszą tężyzną w wypowiadaniu się i mniejszą krzepkością pod względem instrumentacyjnym.

Do wyjątkowych należy zaliczyć wykonanie symfonji „Faust“ Liszta w całości t. j. z chórem w końcowej części, w której solową partję tenorową odtworzył Ignacy Dygas. Dyr. Bronisław Szulc przygotował to dzieło z ogromną starannością, poświęcając nań większą ilość prób, to też wynik artystyczny spotkał się z objawami ogólnego uznania.

Do ożywienia sezonu przyczyniają się gościnne występy artystów opery warszawskiej, którzy pod kierownictwem dyr. Rydera zainaugurowali sezon operowy „Halką“. Niestety, wykonanie moniuszkowskiej partycji nic nie odbiegało od przeciętnej pospolitości. Jedynie Stanisław Gruszczyński (Jontek) był tym „jednym grzybem w barszczu“, który miał okupić wszystkie braki i usterki piętrzące się na horyzoncie całego aparatu operowego. Widownia Teatru Wielkiego była natłoczona publicznością, której zadowolenie było w odwrotnym stosunku do zapału, z jakim zdobywano miejsca. Dyrekcja obiecuje poprawę, tłomacząc się niezmiernemi trudnościami natury technicznej. Ano zobaczymy. Powodzenie obowiązuje.

F. HALPERN.